

---

## « Main de velours dans un gant de fer » ou l'armure manquante : circulation de l'authentique et production du faux dans les cabinets de collection

Nicolas P. Baptiste

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/peme/25966>

DOI : 10.4000/peme.25966

ISSN : 2262-5534

### Éditeur

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

### Référence électronique

Nicolas P. Baptiste, « « Main de velours dans un gant de fer » ou l'armure manquante : circulation de l'authentique et production du faux dans les cabinets de collection », *Perspectives médiévales* [En ligne], 41 | 2020, mis en ligne le 25 janvier 2020, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/peme/25966> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.25966>

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 novembre 2020.

© Perspectives médiévales

---

# « Main de velours dans un gant de fer » ou l'armure manquante : circulation de l'authentique et production du faux dans les cabinets de collection

Nicolas P. Baptiste

---

- 1 Dès la fin du Moyen Âge les cabinets de curiosités ou de merveilles se mettent à intégrer des armes et armures anciennes, et les exemples les plus précoces sont documentés dans les années 1490, ayant été « récoltés » les années précédentes, dans une volonté de collection et de présentation mémorielle en vue de pérenniser les projections dynastiques de liens familiaux (reliques ancestrales) ou bien celles, dynamiques, d'enracinement des capacités d'asservissement de « l'autre » (trophées). Ainsi, le cabinet d'Amboise des rois de France (1499) inclut des objets de l'histoire médiévale (armure de Jeanne d'Arc) mais aussi d'époques inconnues ou même fabuleuses (épée de Lancelot). Mais ces pièces reçoivent des soins particuliers, dont certains constituent en fait des altérations qui s'apparentent à la production de faux, et qui constituent autant de marques de possession<sup>1</sup>. Quant à elle, l'Armeria des Doges de Venise (1492) conserve très tôt des armes orientales, comme celles d'Attila le Hun, qui sont en réalité des casques médiévaux européens ou des morceaux d'armures ottomanes de la Renaissance. Ces deux cabinets d'armes contiennent donc dès leur création des objets altérés et présentés comme des pièces à l'identité diffractée et aux origines floutées : ces sont des faux produits pour servir l'histoire des collections.
- 2 Il est aujourd'hui très complexe de repérer les faux les plus anciens, et bien souvent il n'en reste que des mentions sibyllines. Que dire lorsque l'objet lui-même a disparu et qu'il ne reste que deux lignes dans un inventaire ? Quoi qu'il en soit, la panoplie des altérations et des falsifications continue à augmenter avec l'histoire du collectionnisme des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, tandis que la revitalisation produit des copies assumées

destinées à la vie culturelle, comme les éléments de carrousels équestres de Louis XIV dans le goût de la Renaissance<sup>2</sup>. Ces derniers rejoindront au siècle suivant la cohorte des objets patinés qui posent des problèmes d'identification. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le marché des armes et des armures anciennes, surtout médiévales, explose, en raison du goût pour le néogothique et le *revival* médiéval, ce qui conduit à une recrudescence d'objets orphelins et souvent utilisés à des fins vénales. Mais ces pièces sont aussi intéressantes à analyser que les pièces authentiques, car elles renseignent sur la perception des artefacts anciens au cours des périodes qui nous précèdent. Parallèlement, il est intéressant de constater que les armures de la Renaissance, à la décoration souvent chargée, ont été longtemps tenues et présentées pour très anciennes, et datées du Haut Moyen Âge ou même de l'Antiquité. Ces objets ont longtemps défini une vision du corps armé et paré dans l'histoire, qui projette les apparences de la Renaissance dans une profondeur de champ historique, et dont il est aujourd'hui encore difficile de se défaire totalement dans notre vision contemporaine des armures anciennes.

- 3 Pour qui a eu le privilège de procéder à plusieurs centaines d'expertises d'objets, au cours de recherches dévolues à des ensembles existants au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui ont été disséminés dans le monde<sup>3</sup>, tous ces objets prennent un sens quand on les place dans une optique d'histoire des collections, surtout lorsqu'il s'agit de fonds encore presque homogènes tels qu'ils avaient été rassemblés par des collectionneurs<sup>4</sup>. Les premières pratiques sont celles des princes de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, depuis leur consommation d'armement jusqu'aux collections mémorielles des familles nobiliaires, en passant par leurs cabinets d'armes anciennes et exotiques<sup>5</sup>. Ces expertises ont amené à formuler une méthodologie propre, développée pour nous depuis l'étude du cabinet d'armes de Napoléon III au sein d'une collection nationale, jusqu'à des fonds entiers, ceux de collections privées devenus publics – la collection Joubert de Nice notamment. Des années d'examen attentif ont permis d'affiner les concepts et la pratique méthodologique, et de mettre au point une méthode efficace d'expertise. Cette publication permet d'en donner les informations techniques et de développer également des termes propres à cet exercice.
- 4 Enfin, nous proposons également deux définitions importantes ayant trait aux phénomènes d'altération qui surviennent dans l'histoire des objets. En effet, la confrontation avec des objets dont l'apparence actuelle est le produit de transformations qui relèvent parfois de restaurations documentées – mais parfois aussi d'actes plus lourds et invasifs – peut engendrer des difficultés à lire ces éléments, qui handicapent alors une bonne expertise. Il existe toutefois des méthodes pour identifier certaines de ces interventions. Connaître les authentiques incontestés – une notion assez complexe en elle-même<sup>6</sup> – est une base essentielle pour reconnaître ce qui les caractérise, et qui les distingue des objets muets<sup>7</sup> ou dont le parcours est inconnu. Mais cela ne suffit pas. Une seconde base essentielle pour pouvoir aborder la question des altérations ou falsifications est très probablement d'avoir la meilleure connaissance possible des acteurs impliqués. Restaurateurs, faussaires, collectionneurs : les profils sont multiples et chacun se trahit par des habitudes et sa propre culture de l'authenticité. Tous ont des « marottes » et laissent des traces qui permettent de retrouver leurs interventions sur des objets, qu'il s'agisse de travestissements ou de graves altérations. Malheureusement, la littérature manque cruellement de publications sur ce sujet, lequel n'a pas fait l'objet de beaucoup d'expositions ou de

manifestations. Ce sont aujourd'hui des publications liées à des réflexions académiques collectives qui permettent de le faire et d'enrichir les réflexions liées au mobilier de collections anciennes. Enfin, au-delà des pratiques du collectionnisme, il faut préparer l'avenir pour une meilleure compréhension des nouveaux phénomènes liés à la falsification et à l'altération, aussi longtemps que ces notions, intimement liées à celles de l'authenticité ne seront pas mieux définies dans l'ensemble des pratiques institutionnelles, muséales et patrimoniales. Le faux n'a jamais cessé d'être un vrai sujet dans l'actualité.

## 1. « *Main de velours dans un gant de fer* » : la circulation de l'authentique et le jeu des apparences

- 5 D'abord, qu'entend-on par être authentique ? provenir directement d'une époque historique et la représenter ? En fait, aucun objet ne demeure représentatif de sa période d'origine dès lors qu'il traverse les périodes de l'Histoire sans pouvoir se maintenir dans son état d'origine. L'objet s'altère, et il subit nécessairement des interventions, ne serait-ce que pour le nettoyer, ce qui peut déjà modifier son apparence. L'air lui-même l'altère : l'objet vieillit, ne serait-ce que par l'oxydation, au sens strict. C'est une des raisons pour lesquelles les *fac-similés* sont nécessaires dans la pratique muséographique, pour transmettre aux visiteurs une réalité usuelle que les objets, reliquats archéologiques, et ne sont plus à même de transmettre eux-mêmes. Ces *fac-similés* sont utiles par exemple lorsqu'un objet est trop rouillé et fragilisé, et ne ressemble plus qu'à une épave de ce qu'il fut à l'état neuf. L'artéfact reproduit est donc lui-même un vecteur d'authenticité alors qu'il est factuellement une copie.
- 6 Dans une pratique patrimoniale de conservation, on peut qualifier d'authentique un objet, artefact ou relique, conçu, fabriqué et achevé, dans ses parties et dans son ensemble, par un ou plusieurs hommes, conscients de le faire ou organisés pour le faire, à un moment donné de l'Histoire, pour une utilisation voulue, à un moment voulu, et qui depuis n'a pas été altéré ou trahi dans sa constitution, ni décoré, transformé ou abîmé d'une manière qui travestit son identité originelle de façon irréversible. Par opposition, un objet équivoque ou ambigu est un objet qui remplit au moins l'une de ces dernières conditions.
- 7 D'ailleurs, les méthodes de conservation et de restauration constituent elles-mêmes des atteintes à l'objet, puisque souvent on ne nettoie pas ces derniers comme le feraient les artisans producteurs chargés de cette tâche, ni comme le feraient des personnes compétentes et respectant leur tradition d'usage. Mais il est impossible de conserver ces objets sous vide, ou de nettoyer la poussière qui les recouvre inévitablement au moyen de procédés technologiquement coûteux. Prenons l'exemple de la texture des armures anciennes. Elles sont très souvent lisses. On dit même « armure de fer poli », ou « harnois blanc », en raison de cette apparence. Des procédés technologiques de plus en plus performants ont permis d'essayer d'atteindre un degré de polissage extrême. Aussi, ne dit-on pas des armures les plus polies qu'elles sont « polies miroirs » ? Or, ce polissage n'est pas destiné à les rendre brillantes pour faire réfléchir les curieux, ni pour éclairer la campagne lors des manœuvres militaires nocturnes, et encore moins pour aveugler l'ennemi, ou pour toute autre hypothèse farfelue, comme on a pu en cultiver jusqu'ici. Le polissage est une opération technique, dévolue à la structure et à l'observation technologique. Les armuriers observaient les utilisateurs et menaient des

recherches pour en améliorer les avantages, tout comme on le fait aujourd'hui pour améliorer un modèle. C'était en quelque sorte de la recherche et développement avant l'heure ! Ce polissage est utile car il permet de ne pas proposer d'appui aux armes adverses. Plus la surface est profilée et lisse, plus les armes glissent sur cette texture et n'ont pas de prise. Mais l'armure a également des angles et des cannelures, qui alternent parfois avec des champs vides ou plans, ou décorés. Les angles permettent de casser les impulsions et les plans, de faire fuir les pointes, et de les conduire hors du corps. Donc, le polissage obéit à des règles et à un sens, en fonction des pièces disposées sur le corps. Polir un casque dans une collection contemporaine, sans se préoccuper de ce sens, c'est effacer des traces de la surface et donc effacer des informations. Le polissage est donc un effacement du caractère authentique des objets.

- 8 Sans aucun doute, l'un des objectifs de nos études est de pouvoir distinguer les doutes des certitudes, ou tout au moins de préciser les hypothèses. Les personnes ayant connu les grandes collections de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans leur vie d'acquisition ont bien sûr maintenant toutes disparu et ne peuvent plus être interrogés. De ce fait, les informations nouvelles à ce sujet sont rares et précieuses. Dans les collections mondiales, nombre d'objets n'ont pas encore été étudiés et commentés au-delà des descriptions parfois sommaires de leurs propriétaires ou acquéreurs. Pour certains d'entre eux, tout reste à faire afin de les rendre scientifiquement exploitables, mais aussi afin de leur redonner une jeunesse, de rénover leur existence et de les rendre au monde en redécouvrant des typologies, des catégories et des techniques de production. Il convient pour cela d'étudier également ce que ces objets ont représenté pour les collectionneurs, au-delà de la signification de leurs structures ou de leurs apparences pour l'histoire globale. Qu'elles relèvent de l'ordre des idées reçues ou des erreurs d'attribution, ces représentations se sont frayé un chemin dans le collectionnisme, et il est parfois complexe de retrouver la paternité de ces concepts. Quand il s'agit d'objets orphelins, il est rare de pouvoir remonter à leurs précédents possesseurs. Toutefois, une telle recherche est essentielle. Il est même parfois possible de retrouver le lieu probable de leur origine, de leur utilisation ou de leur commande. Mais une fois toutes ces connaissances amassées, lorsque les objets d'un fond de musée sont tous étudiés, peut-on toujours déclarer sans erreur lesquels sont les objets authentiques et lesquels sont des copies ? Les choses ne sont évidemment pas si simples, mais deux registres importants peuvent souvent être distingués. Nous pouvons avancer que certains objets sont des pièces originales, moyennant des preuves et des démonstrations. Et nous pouvons avancer que d'autres sont des objets tardifs, produits dans un style anachronique, au moyen d'autres preuves et d'autres démonstrations. Il reste une troisième catégorie, celle des objets pour lesquels il subsistera toujours un doute, ou qui posent des problèmes d'interprétation. Chaque chercheur ayant une culture et une vision différente, l'authenticité n'existe pas de façon irrévocable. Elle participe d'une définition consensuelle qui fera toujours l'objet d'additions contradictoires et de commentaires critiques recherchant à démontrer cette authenticité ou cette fausseté.
- 9 Dans la littérature spécialisée, peu d'auteurs consacrent leurs analyses à certains concepts inhérents aux phénomènes de copie, soit parce qu'il s'agit de collectionneurs et que le sujet est tabou, soit par manque d'intérêt. Les écrits de Sir Guy Laking sont en cela exemplaires pour son époque et on doit le remercier pour ses recherches, qui lui auront, d'une certaine façon, coûté la vie<sup>8</sup>. Dans son deuxième volume, il consacre un chapitre aux « *forgeries* », et explique que, selon lui, les premières copies étaient faites en Italie pour les visiteurs anglais amateurs d'antiquités. Puis il explique que le

phénomène d'apparition des faux fut lié au marché et aux évolutions des mentalités de collections. On commença alors à se méfier des formes inconnues, puis on vit apparaître de véritables copies, de haut niveau, du fait de la demande. C'est donc, à l'en croire, le collectionnisme lui-même qui a inoculé ce virus de la copie ou de la falsification, fléau devenu aujourd'hui un véritable cancer. Mais Sir Laking lui-même n'établit pas de catégories des copies et des faux : il ne cite pas de noms, ni ne donne d'exemples, et ses notes à ce sujet, si elles ont existé, n'ont pas été publiées. Sur quelles sources se fondait-il pour parler des officines italiennes ? Ses informations lui venaient certainement de ses fréquentations, qu'il s'agisse du Baron de Cosson à Florence ou de la famille Carrand, ou encore à travers des activités de Louis de Marcy *alias* le faussaire *Luigi Parmiggiani*. Cela n'est évident que dans le cadre d'une étude prosopographique de ses recherches et de sa pratique de collection, preuve s'il en est de la nécessité de ce type d'étude. Mais Sir Laking n'est qu'un exemple parmi d'autres, et il faudrait un volume entier pour développer correctement le sujet. Il est néanmoins possible d'établir aujourd'hui des catégories de génération des copies, non pas à partir de dates précises, mais en partant de l'évolution du marché et des sentiments de méfiance des collectionneurs. Car ce sont ces sentiments et donc les acquisitions discriminatoires qui ont provoqué ces changements dans la pratique des copies. Nous pouvons ainsi distinguer trois générations de copies :

1. **Copies de première génération** : styles et espèces archéologiques inconnus (exemple : les heaumes funéraires de Thomas Grimshaw ou les épées fabriquées à Milan au début du XIX<sup>e</sup> siècle)
2. **Copies de seconde génération** : styles et espèces connus, mais impropres au port véritable, mauvaise matière, mauvaise technique (exemple : les productions de Ernst Schmidt<sup>9</sup> ou de Joseph Hogel, en Allemagne, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle)
3. **Copies de troisième génération** : styles et espèces connus, copies conçues pour être portées, matière correcte, technique correcte (exemple : Daniel Tachaux<sup>10</sup>)

10 Cette typologie aide à établir des registres, à y situer les objets ainsi que leurs protagonistes, collectionneurs ou faussaires, à comprendre leur culture des objets authentiques et leurs objectifs en matière de production. Mais ces trois catégories recèlent elles-mêmes des cas particuliers et des sous-structures, qu'il serait fastidieux de détailler, mais qu'il est pourtant essentiel de comprendre. Nous pouvons ici en évoquer rapidement, à travers l'existence de ce qu'on pourrait appeler des « faux jumeaux ». On peut en effet parler d'un tel type lorsqu'on a affaire à une paire de pièces identiques au premier coup d'œil, par exemple deux jambes ou deux bras d'armure ou deux pistolets, mais où, en réalité, l'une des pièces est un authentique, alors que l'autre est une copie miroir, faite d'après la première, pour remplacer la pièce opposée manquante. C'est une situation compréhensible, un acquéreur trouve une paire d'objets faite d'un élément en meilleur état que l'autre, ou d'un seul élément – par exemple une boîte de tir dans laquelle manque un pistolet : sa valeur va en être directement affectée. C'est une raison suffisante pour que des artisans talentueux produisent l'élément qui fait défaut, avec un niveau de réalisation plus ou moins grand, et à partir de leur connaissance du marché. Si de tels cas existent dans les collections, aucun restaurateur n'en cite ni n'en a consigné dans des archives, sinon confidentielles et bien souvent détruites.

11 Ces cas ne sont détectables que grâce à l'expertise. Citons dans la collection Joubert les exemples des jambes cannelées d'un cavalier en armure de la Renaissance et les

spallières de l'armure gothique de la fin du Moyen Âge<sup>11</sup>. On retrouve, avant la provenance Joubert, d'autres collections plus anciennes, et c'est seulement grâce à une bonne connaissance de ces milieux sociaux que l'on peut comprendre quand et pourquoi ces objets ont été ainsi « embellis ». Félix Joubert, appelé le « magicien de Chelsea » par ses contemporains, a pu se livrer lui-même à ce genre de manipulation. Il a également acquis de tels objets sur le marché, et certains cas gardent encore leurs mystères. Copies, faux et répliques, ces termes utilisés aujourd'hui ne sont au demeurant jamais définis ensemble dans un document fondateur, et chaque chercheur emploie son propre lexique. Pour revenir à notre corpus, pour les armes anciennes, ces termes ont souvent trouvé une cohérence dans les définitions suivantes :

## 12 Définition et classification des termes liés aux phénomènes d'identité

- **Copie** : (du latin *copia*, « abondance », avec l'influence du latin médiéval *copiare*, « transcrire ») Dans cette étude, on utilisera le terme de copie pour parler d'un objet fait d'après un original, dans une optique de copie, c'est-à-dire avec un but essentiellement visuel et sans nécessité d'utiliser les techniques de production analogues à celles de l'original.
- **Réplique** : (du latin *replicare*, « replier ») On usera du terme de réplique lorsqu'on parlera d'un objet fait d'après un original, dans l'optique d'en restituer à la fois l'apparence visuelle et les caractéristiques de production. Une réplique d'un objet suppose aussi une dérive du résultat, car il est complexe de cumuler maîtrise de la forme et maîtrise de la technique. On pourra user aussi du terme de fac-similé.
- **Fac-similé, fac-similés** : (du latin *fac simile*, « fais une chose semblable »).
- **Contrefaçon** : (de *contrefaire*, d'après *façon*) Usurpation du droit de propriété artistique, commerciale ou industrielle. Œuvre, objet qui est l'imitation ou la reproduction frauduleuse d'un autre. On usera de ce terme quand on voudra désigner un faux, une copie frauduleuse, qui ne fait pas référence à un original mais qui se veut une production supposée dans le style d'un maître ou d'un atelier.
- **Imitation** : (latin *imitatio*). Œuvre composée dans le genre, le style d'un auteur ou inspirée directement d'une autre. Action de reproduire artificiellement une matière, un objet ou de faire une copie d'un objet de valeur. On usera de ce terme quand on voudra désigner un objet copié dans une optique d'imiter le style d'un atelier ou d'un maître, sans référence particulière à un original, et sans volonté particulière de fraude.
- **Reproduction** : (de *reproduire*, dérivé de *production*) Action d'exécuter quelque chose afin d'obtenir une réplique exacte de l'original. Action de restituer aussi fidèlement que possible l'original. On usera de ce terme pour désigner un objet conçu dans l'optique de restituer à la fois l'apparence visuelle, les caractéristiques de production et les défauts et caractères qui font l'unicité de l'original.
- **Reconstitution** : (reconstruire, constituer à nouveau) Ce terme sera utilisé pour désigner un objet qui a été conçu pour reproduire chaque étape de la production de l'objet original et ceci *a fortiori* pour un original altéré, qui n'est pas dans un état neuf ; on usera aussi de ce terme pour désigner une tentative de représenter un objet ou un ensemble dans un état donné, à partir d'éléments incomplets ou lacunaires.
- **Faux, fausse** : (latin *falsus*, de *fallere*, « tromper ») Qui n'est qu'une imitation, qui n'est pas original, naturel ou authentique. Qui n'a que l'apparence de l'objet dont il porte le nom, sans en avoir ni le rôle ni l'utilité. On usera de ces termes en adjonction avec d'autres qui précisent la nature de l'objet ou le niveau de reproduction. Le terme de faux désignera un objet marqué par une volonté d'usurper l'identité d'un autre ou qui a été utilisé comme tel.
- **Factice** : (adjectif, du bas latin *facticius*). Qui n'est pas naturel ; faux, artificiel, imité : un diamant factice. Qui est feint, simulé, affecté. On usera de ce terme pour désigner un objet



qui n'a pas été conçu pour les mêmes buts que les originaux mais simplement pour en être une représentation légère. Il s'agit du premier stade de copie, une simple inspiration, avec ou sans lien particulier avec un objet original.

- **Composition, recomposition** : « Armure composite ». On dira ceci lorsqu'on parlera d'un ensemble fait à partir d'éléments hétérogènes, pouvant mêler des originaux entre eux, mais aussi des objets originaux manipulés et des éléments entièrement refaits ultérieurement.
- **Manipulation** : On parlera de manipulation en présence d'une composition qui a altéré des éléments originaux, ou lorsqu'un ensemble a été altéré, nettoyé, patiné, décomposé et recomposé, mais en majorité avec des éléments originaux.

- 13 Malgré l'aide que peuvent apporter ces définitions, la notion d'authenticité a-t-elle définition stable ? Comment, avant les premières mises au point de technologies analytiques modernes, déterminait-on la valeur de l'authentique dans les anciennes collections et sur le marché des antiques ? Comment présentait-on l'authentique dans les panoplies, dans la préhistoire de la muséographie ? L'authenticité est en réalité une notion mouvante, qui évolue à mesure qu'évoluent les mentalités. Des collections des princes du xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, en passant par le collectionnisme néo-impérial de Napoléon III, le faux et le « vrai » se côtoient, et si les premiers sont parfois identifiés par des spécialistes, il n'en va pas toujours de même pour le grand public, ni pour l'institution de conservation. L'existence de faux est un problème pour les départements de collections de nos jours encore, et dénoncer comme tel un objet qui permet de combler une lacune historiographique n'est pas toujours simple, ni bienvenu.
- 14 En outre, même les analyses métallographiques ou spectrographiques ne sont pas toujours fiables car ils posent divers problèmes d'échantillonnages et d'interprétation. Ce sont des systèmes d'investigation perfectibles. Au contraire des objets réalisés en matériau périssables et contenant du carbone, qu'on peut dater en fonction de son vieillissement, on ne peut pas avoir recours aux technologies du carbone 14 pour l'armement car les alliages ferreux ne s'altèrent pas de la même façon. De plus, les collectionneurs et les institutions n'acceptent que rarement de prélever ou d'altérer un échantillon pour en faire une analyse. Enfin, certains faussaires ont pu utiliser des matériaux anciens pour obtenir un haut degré de crédibilité des apparences de leurs productions. L'une des seules techniques analytiques efficace dans ce domaine reste donc l'expertise humaine spécialisée, autrement dit l'œil et l'expérience.
- 15 Comment l'authenticité existe-t-elle dans les cabinets anciens ? Les collections d'armes peuvent remonter, on l'a dit, à des personnages dynastiques ou à des collectivités de la période médiévale. Le cabinet d'Amboise, dont il nous reste le document d'inventaire de 1499, fut certainement créé à l'initiative des princes de France, mais il n'est pas établi qu'il soit le fait du seul Louis XII, ou plus si probablement son prédécesseur Charles VIII en a pris l'initiative. Il pourrait s'agir d'une tradition au sein de l'Hôtel royal, ce qui expliquerait que certaines armes plus anciennes y aient une place, mais ces faits ne sont pas encore documentés à notre connaissance. Les princes de Savoie se mettent à conserver, dans leur château de Chambéry, des armes anciennes dès 1496 et les années qui ont précédé<sup>12</sup>. Ils ont incorporé à leur collection des armes turques, ou probablement arabo-musulmanes. Avant eux, on connaît le goût pour les armes orientales de Jean sans Peur<sup>13</sup>. Pour les cabinets d'armes de potentats liés à des collectivités, c'est également une pratique très précoce : à Venise, dès 1492, un autre document atteste la plus ancienne occurrence d'une volonté d'exposition d'armes



anciennes dans une optique de trophées martiaux<sup>14</sup>. Dès ces exemples, on trouve des mentions claires d'objets ayant été restaurés, objets historiques, ou de fantaisie et venus d'un monde fictif comme l'univers arthurien, mais qui tous sont présentées comme réelles, et donc assimilables à des phénomènes de falsification. Pourtant, c'est la volonté de l'authentique qui a été ici poursuivie, car ainsi les objets revêtent une charge mémorielle forte qui exclut tout soupçon de fausseté de la part des visiteurs. C'est tout le paradoxe de ces ensembles, qui incorporent des éléments douteux, ambigus et turbulents, mais qui sont sacralisés dans une démarche « reliquieuse ». En effet, tout comme les reliques cultuelles de la foi – dont certaines armes d'ailleurs participent –, les objets des cabinets d'armes atteignent un état qui participe du sacré.

- 16 Paradoxe plus poussé encore : le faux peut être considéré comme authentique, car ce qui est assemblé de façon inadéquate à une époque possède un caractère authentique, au regard de l'histoire des collections. Les montages des armures du Musée des Souverains en France du temps de Louis XIV, ou le cabinet d'armes de Sedan par exemple, et qui ont aujourd'hui disparu ou dont les ensembles associés de façon inadéquate à l'époque ont été démontés, sont aujourd'hui perdus pour qui souhaite comprendre le goût historique de l'ancien et le regard d'une période sur une autre. Nombre d'artistes ont défilé devant ces montages et ces assemblages, et en ont retiré des visions, des modèles, des figures qui ont ensuite pris leur indépendance dans des œuvres artistiques plus tardives qui influencent aujourd'hui notre imaginaire des artefacts historiques venus du passé. Il est pourtant essentiel de pouvoir distinguer le fantasme de l'authentique, afin d'identifier ou de commenter aujourd'hui dans les collections des objets dont le parcours est « compris », dans un sens presque génétique. Les dépouiller de leurs ajouts pourtant historiques participe de leur falsification, puisque leurs strates historiques sont soudainement niées, leur donnant une apparence « nettoyée », de sorte qu'elles semblent provenir directement de leurs époques de production et d'utilisation. De telles pratiques ne devraient avoir lieu que si elles sont réversibles, ou si on peut au moins conserver la mémoire de la forme falsifiée. Ces pratiques sont effectuées avec un moindre risque au sein des musées, même si les restaurations ne sont pas toujours suffisamment documentées. Mais elles donnent lieu à de véritables catastrophes dans les collections privées, car ces actes ne sont presque jamais consignés par leurs auteurs ou leurs commanditaires, et c'est seulement la fréquentation de ces milieux qui permet de connaître anecdotes et soupçons, essentiels à maintenir la compréhension du patrimoine authentique. Depuis l'origine jusqu'à aujourd'hui, les deux principales catégories d'interventions sont les « phénomènes d'arsenaux » et les « phénomènes de collection ».

## 2. Phénomènes de collection et d'arsenaux, l'oubli et la production du faux

- 17 Pour en revenir aux parcours des collections et à la compréhension des phénomènes de falsification, il faut en analyser les cas les plus anciens, parfois en partant des archives. Il est très complexe aujourd'hui de distinguer les productions de faux les plus anciens, et bien souvent il n'en reste que des mentions sibyllines.
- 18 Nous entendons par phénomènes d'arsenaux les événements qui se sont passés dans la vie de l'objet au sein d'un arsenal ou dans sa vie usuelle affectée à son sens originel. Il s'agit d'un objet dans l'histoire duquel on constate des interventions qui ont altéré,

modifié ou produit un changement physique de l'une ou de plusieurs caractéristiques qui le composent.

- 19 En bref, on met ici l'accent sur tout ce qui a pu arriver dans la vie d'un objet, en l'occurrence une pièce d'armement, avant qu'il ne devienne relique ou objet de collection. Il faut nettement faire la différence entre, d'un côté, les objectifs d'un arsenal et les actes de transformation qui en découlent, et de l'autre côté, les desseins d'un esprit de collection, dès lors que les objets ne sont plus destinés avoir une utilisation directement liée à leur conception d'origine. Durant la vie usuelle d'une arme, tout ce qui vient la modifier pour la réhabiliter, la recycler ou en améliorer des caractéristiques appartient à ces phénomènes d'arsenaux, étant entendu qu'il est question de parcours discontinus et que les objets peuvent en traverser plusieurs dans leur vie, et ceci de façon aléatoire. Des objets qui avaient par exemple cessé de servir en tant qu'armes et avaient rejoint une collection, puis avaient été réhabilités pour être ensuite de nouveau utilisés dans des actes n'ayant trait ni à la curiosité de la collection, ni à la recherche, ont donc subi des phénomènes d'arsenaux postérieurs à ceux de collection<sup>15</sup>. Certains objets sont parfois à eux seuls des pièces conservatoires de plusieurs générations d'armuriers d'arsenaux ou de collectionneurs<sup>16</sup>.
- 20 Il s'agit parfois de manipulations très légères. Par exemple, tous les actes qui découlent de l'entretien des objets d'arsenaux et qui en modifient l'aspect peuvent entrer dans cette catégorie. Citons le cas d'un polissage intensif après une corrosion, ou du rivetage à neuf d'une pièce usée et réhabilitée, actes qui ne déforment pas de façon grave les objets mais qui sont postérieurs à leur production. Ces phénomènes peuvent être très simples, parfois sommaires – un nettoyage ou une peinture –, mais ils doivent être connus et répertoriés pour une meilleure connaissance de l'objet. À propos d'un bâtiment ancien, il ne viendrait pas à l'esprit des historiens qui en traceraient le parcours architectural d'omettre de préciser qu'un enduit extérieur a été refait récemment, simplement parce qu'il aurait été fait de façon « traditionnelle ». Tout intervention doit être notée et étudiée, car elle complète la carte d'identité de l'objet et permet d'établir son pedigree.
- 21 Concernant les pièces d'arsenal, il existe deux voies principales de transformation :
  - **Une transformation linéaire** : elle s'inscrit dans la même typologie d'utilisation que celle de la production : l'objet a une vie d'objet d'arsenal, il est entretenu ou modifié, mais il ne connaît qu'une utilisation : celle pour laquelle il a été conçu. Par exemple, un casque, dans une typologie de combat à cheval, est destiné à un cavalier. Il est donc modifié ou « amélioré » en conservant cette destination première.
  - **Une transformation diffractée** : elle s'inscrit dans une typologie différente de celle de la production : l'objet, dans sa vie d'arsenal, est modifié. Il connaît utilisation différente de celle pour laquelle il a été produit. Par exemple, un casque de cavalerie est modifié pour un fantassin, de sorte qu'on en a simplifié ou transformé la structure.
- 22 La première voie est souveraine, et la plupart des objets de collection qui n'ont pas été « transformés » à première vue sont passés au moins par un entretien ou une amélioration. Ces améliorations sont apportées par l'innovation et par les découvertes technologiques, qui naissent sur des modèles plus anciens. Les hommes n'ont eu de cesse d'apporter des modifications à leur armement, et cette évolution est le fondement même de l'évolution et de la transformation technologique.
- 23 La seconde voie est plus radicale et voit des objets conçus pour une utilisation première en être dévoyés au profit d'une seconde, parfois assez inattendue. Un grand nombre de

casques de fantassins du début du XVI<sup>e</sup> siècle, comme ont pu en porter des lansquenets de François I<sup>er</sup> à Pavie, sont faits à partir de casques de cavalerie plus anciens, des *armets*, dont on a récupéré le timbre (la calotte) et auxquels on a apporté une visière large comme un *chapel de fer* ou bien auxquels on a ôté les lames des joues – dont un piquenaire aura pu ou même voulu se passer, en raison de l'encombrement. On connaît même l'exemple de salades encore plus anciennes, utilisées plus de cinquante ans après leur production<sup>17</sup>. Nous citerons aussi le cas d'anciens bacinets de cavalerie du XIV<sup>e</sup> siècle, qu'on a découpés en dégagant des formes carrées dans le front pour les yeux de leurs utilisateurs<sup>18</sup>. La nécessité de l'utiliser en cavalerie et de porter d'épais rembourrages contre la lance, ou de garder le bacinet en position inclinée vers l'arrière, ayant disparu, leurs utilisateurs les ont portés plus enfoncés sur le crâne, la pointe du timbre droite vers le ciel. Il fallait donc réaliser des orifices dans le timbre et modifier par conséquent l'assiette (la stabilité d'équilibre sur la tête) pour les yeux, voire couper les bords dans la nuque pour disposer d'une défense de tête qui n'entrave pas leurs mouvements.

- 24 On évoquera un cas particulier, celui d'un bacinet aigu de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle conservé à Sion en Suisse, auquel on a ajouté un empennage de visière, semblable à une casquette moderne<sup>19</sup>. On peut également citer le cas d'un grand bacinet de Graz, qui est selon nous un prototype rarissime et inachevé<sup>20</sup>. La liste pourrait s'allonger à mesure que ces objets sont identifiés. Ces phénomènes gagnent à être connus pour une meilleure compréhension des objets. Souvent des défenses de tête sont considérées comme dans leur état de production originel, alors qu'elles comportent des éléments appartenant à d'autres typologies d'affrontement. Mais cette question en soulève une autre : celle des différentes typologies d'affrontement, lesquelles n'ont, à l'heure qu'il est, fait l'objet d'aucune étude exhaustive qui définirait les bases de ce domaine de recherche.
- 25 Enfin, on ne saurait passer sous silence les transformations diffractées qui sortent les objets du cadre martial ou de leur nature corporelle. Certains objets militaires sont utilisés dans le domaine civil après avoir été volés, récupérés, achetés ou découverts. Les éléments d'un arsenal sont souvent des pièces d'armement onéreux : de ce fait, ces objets servent jusqu'à ce qu'ils soient devenus inutilisables et que leur matière soit complètement usée. Des pièces d'armement sont également transformées pour servir d'objets domestiques, comme des louches faites dans des éléments de pansière<sup>21</sup>, des casques servant de seaux<sup>22</sup>, d'anciens plastrons servant à blinder une porte de château<sup>23</sup>, etc.
- 26 La seconde catégorie est celle des « phénomènes de collection », à savoir tous les événements apparus au sein d'une collection, privée ou publique, même s'il s'agit d'une série qui a été destinée à la vente. L'histoire de la collection permet de constater des interventions qui ont altéré, modifié ou produit un changement physique de l'un ou de plusieurs des objets de l'ensemble. C'est le cas de la galerie de Louis XII, dont un sommelier du roi, Denisot Marchand<sup>24</sup>, a été payé pour nettoyer, remettre en état et polir les pièces d'armure afin que celles-ci soient exposées à Paris. Parmi celles-ci se trouvait un harnois ayant appartenu à Jeanne d'Arc, armure que la pucelle aurait déposées à Saint-Denis comme *ex-voto*. Remettre en état une armure « héroïque » a pu sembler légitime aux yeux du monarque<sup>25</sup>, et la chose a été faite selon les conventions historiographiques de l'époque : les éléments de l'armure ont été démontés, nettoyés et remontés en refaisant les assemblages, les rivetages, les adaptations, etc. On a ainsi ajouté des mailles dorées sur les bords des pièces de mailles, ainsi que du satin au-

dedans. Ces actes d'embellissement ont-ils trahi la nature martiale du harnois de Jeanne ? À moins qu'il ne se soit agi de l'une de ses armures de parade ? Il est impossible d'être fixé puisque ses trois armures ont aujourd'hui disparu<sup>26</sup>. Quoiqu'il en soit cette mention évoque des actes d'altération, et l'on peut envisager que bien des armes reliquaires ont fait l'objet de soins comparables.

- 27 Il faut aussi considérer le cas des armements anciens qui ont été produits de nouveau, bien après leur production première, pour des occasions festives par exemple. Ces objets peuvent induire en erreur notre appréciation des pratiques armurières. C'est le cas de copies faites d'après des armures réelles, en 1610, pour des funérailles, par l'armurier du roi de France, Nicolas Chalanton<sup>27</sup>, qui dut réaliser un heaume et une paire de gantelets « deux fois plus grands que le naturel ». C'est l'orfèvre Michel Guyot qui réalisa la dorure de ces pièces. Les interventions sur les objets vont des plus rudimentaires aux plus élaborées, du simple entretien à de sévères modifications.
- 28 Pour les musées d'armes anciennes, comme pour d'autres, les interventions sur les pièces des collections sont devenues des opérations délicates à réaliser. Chacun de leurs éléments doit être pris en compte. Les pièces de cuir sont l'objet d'une attention précise, comme tout élément à enlever ou à y incorporer. Même le polissage doit être exécuté attentivement afin de ne pas effacer les traces anciennes de fourbissages. Le polissage est d'ailleurs une opération qui tend à disparaître des pratiques de restauration si bien que sa connaissance technique tend à disparaître du métier, de même que la capacité d'analyse des traces de fourbissage, qui n'avaient pas de secrets pour les anciens restaurateurs. Néanmoins la prudence dans la restauration des armes anciennes est, de manière surprenante, une pratique encore assez nouvelle, et il suffit de voir les pratiques de certaines grandes institutions pour se convaincre les mentalités évoluent lentement. Il ne s'agit pas de ne plus intervenir, mais d'observer de simples précautions. La chose est aisée lorsqu'il s'agit d'objets bien conservés et sur lesquels on détient beaucoup d'informations. Elle devient vite complexe dès que les objets sont passés par des collections et ont été manipulés : la majorité des interventions apparaît sur des objets privés, venus de la vente. Pour autant, on constate dans des collections de particuliers ou de grands musées des effets de série, dus aux mêmes « artisans » dont les forfaits sont signés par des « tics », des marottes ou habitudes de fabrication, qui les désignent comme c'est aussi le cas des faussaires de tableaux. Il convient donc de connaître les façons et les usages de ces fabricants, afin de reconnaître les signes de manipulations des objets. Nous avons ainsi pu isoler des marques de ce genre et relevé des phénomènes analogues<sup>28</sup>. Depuis, nous consignons dans une banque de données personnelle tous ces indices et enrichissons ces dossiers.
- 29 Le premier type d'intervention que nous avons constaté concerne le remplacement d'éléments fonctionnels à une fin d'embellissement. Il peut s'agir d'interventions sur les plus petits éléments des armures anciennes, les rivets. Dans leur vie usuelle ils ont souvent été remplacés lorsqu'ils étaient endommagés ou usés. Mais dans la vie des collections, on a pu remplacer pour décorer, à l'aide de rivets en alliage cuivreux, alors que la plupart du temps c'est ils sont en alliage ferreux<sup>29</sup>. La plupart des rivets anciens qui présentent un aspect doré ont été dorés sur le fer, ou dorés sur des capuchons de laiton ou d'alliage cuivreux par-dessus le fer. Plusieurs objets rencontrés lors de nos recherches, depuis le cabinet impérial jusqu'aux armes savoyardes, comportent aujourd'hui des rivets avec un motif floral. Or un rapide coup d'œil permet de constater qu'un même modèle est récurrent. La chose passerait inaperçue si l'on ne constatait pas

que les objets concernés ont parfois été produits à plusieurs dizaines d'années d'écart et qu'ils proviennent d'ateliers distants de parfois des milliers de kilomètres. Ces rivets floraux sont les mêmes qu'il s'agisse de bacinets italiens du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle ou d'armets allemands du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Ce ne sont donc pas les ateliers qui ont produit les objets qui les ont rivetés dès l'origine. Il s'agit d'une pratique liée au phénomène de collection.

- 30 On constate que de grandes collections ont abrité beaucoup de ces objets. C'est le cas dans l'ancien cabinet du duc de Dino où se trouve une armure « milanaise » présentant ces caractères<sup>30</sup>. Provenant du vendeur parisien Frédérick Spitzer, elle est aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York. Est-ce Spitzer qui a procédé à des interventions sur les rivets ? Ou le collectionneur Carrand de Lyon, qui était également restaurateur et a vendu sa collection à ce dernier ? On connaît l'activité d'embellissement de Spitzer sur les arquebuses, dont beaucoup se trouvent aujourd'hui à la Wallace Collection et au Victoria and Albert Museum. Spitzer ajoutait à des pièces, communes à l'époque, des ornements de marqueterie et d'orfèvrerie<sup>31</sup> qui en font des pièces rarissimes aujourd'hui. De nombreux armuriers de théâtre installés à Paris, comme Daniel Tachaux qui est ensuite parti à New York travailler au Metropolitan Museum à la demande du conservateur Bashford Dean, ont également utilisé de tels rivets floraux et ont produit de fabuleuses pièces, ou ont complété des ensembles originaux dont on n'a pas toujours gardé de traces. Bashford Dean a travaillé pour William H. Riggs à Paris, dont la collection fut justement léguée au Metropolitan Museum dont un grand nombre de pièces d'armures comporte ce type de rivets floraux<sup>32</sup>.
- 31 Au-delà des rivets floraux, un autre type de rivetage se retrouve sur une grande quantité d'objets et divise les spécialistes. Il s'agit des rivets aplatis à motif stellaire auxquels nous consacrons en ce moment beaucoup nos recherches.
- 32 Les interventions sur le rivetage sont un exemple parmi d'autres, on pourrait y ajouter le guillochage des bords, l'ajout de gravure, le polissage outrancier, ou au contraire la patine accélérée, jusqu'au recyclage d'éléments hétérogènes authentiques transformés, pour en utiliser la texture et la patine originelle et même le remontage d'armure complète à partir d'éléments distincts. On constate à quel point ces phénomènes sont mêmes copiés par des générations de restaurateurs et de collectionneurs, rendant nébuleux leurs origines. Car bien sûr, les remontages et le recyclage existent par exemple dès l'origine. On constate au Moyen Âge dans l'activité des fabricants des occupations de remontage ou d'adaptation<sup>33</sup>. Des fourbisseurs sont même spécialisés dans ces activités. On connaît aussi le fait que dans la vie des arsenaux, des villes, des États ou même des partis seigneuriaux, il y a des activités de réparation, de récupération et de remontage des éléments abîmés ou endommagés par les conflits. Le remontage original est donc connu, des traces sont même typiques de ces interventions<sup>34</sup>. Il suffit d'observer certaines pièces pour découvrir des traces d'interventions usuelles probables. Ces interventions supposent une reconversion pour l'utilité et non en vue d'une cohésion esthétique, ce qui est plus typique des activités de collection, exception faite des armures de joutes de loisirs à caractère commémoratif ou de reconstitution<sup>35</sup> qui mêlent les deux types de phénomènes puisqu'ils existent pour pratiquer un loisir réel ancien, lié au collectionnisme.
- 33 Quant aux gants de velours dans les gantelets de fer, ce sont des phénomènes de collection qui sont liés au remplacement des consommables, c'est à dire les lanières en cuir à remplacer, internes et externes, les éléments du costume, mobilier et immobilier,

mais aussi les pièces d'appareils, qu'il s'agisse des plumets et des bijoux qui y sont installés. Certes, on trouve la mention de textiles luxueux dans les dépenses des princes médiévaux et de la Renaissance, mais ils ne sont pas la norme. Et pourtant, ils ont fleuri dans les collections du XIX<sup>e</sup> siècle, à force de satin et de velours de soie. Ces éléments deviennent malheureusement pourtant de plus en plus rares à être conservés aujourd'hui, et font l'objet de nettoyage et sont parfois simplement jetés. N'en témoignent parfois que d'anciennes photos en noir et blanc et c'est bien dommage au titre de l'histoire des collections.

- 34 Le velours des gants, c'est une chose, mais sous les armures, *quid* des costumes des mannequins ? Plusieurs d'entre eux ont en réalité des éléments vestimentaires baroques, comme nous avons pu le constater sous l'armure G1 du Musée de l'Armée qui compore une culotte de chamois à boutons, militaire ou d'escrime, de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Une intéressante discussion était née autour d'un pourpoint armant se trouvant sous une armure complète venant de l'ancienne collection Kretzmar von Kienbusch au Museum of Art de Philadelphie, un vêtement rare composé de plusieurs éléments anciens, mais vraisemblablement tous du début du XIX<sup>e</sup> siècle, probablement un ancien pourpoint d'entraînement d'escrime. Il en va de même pour les capitonnages internes des casques dont très peu ont subsisté et à propos desquelles peu d'informations sont connues, en témoignent le peu de littérature au sujet des éléments de garniture<sup>36</sup>.
- 35 La production des faux dérive donc de la circulation de l'authentique, et si quelques articles leur sont consacrés, le sujet n'est pas très couvert par les expertises. Quelques expositions ont souligné l'importance du faux dans l'histoire de l'Art et le collectionnisme<sup>37</sup> et dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, des experts évoquent l'importance de disposer d'une salle des faux dans les musées pour mieux les comprendre<sup>38</sup>.
- 36 On voit à quel point ces phénomènes méritent des études pour les comprendre au sein des anciennes collections. Mais toutes ces choses n'appartiennent d'ailleurs pas au passé, mais sont encore des pratiques très actuelles et largement méconnues. Ces gestes, ce sont les interventions visibles des volontés d'embellissement des propriétaires des objets, mais qui découlent de leurs imaginaires propres de ce qu'ils estiment être une meilleure « authenticité », comme si cet aspect pouvait être minoré ou accru. Ces imaginaires plongent leurs racines dans les mentalités des époques d'apparition et de création des collections et proviennent de ressentis, d'affectifs, d'une somme de choses immatérielles qui ont pour moteur ce que tout collectionneur connaît intimement : la recherche du manque à combler.

### 3. À la recherche du manque : recyclage et défiance du semblable

- 37 Parallèlement à ces formations de collections et de leur volonté de conserver les reliques du passé, il est intéressant de constater que les éléments caractéristiques d'une période catapultent ceux d'une autre, parfois même au mépris des évidences. Ainsi les armures de la Renaissance, cannelées ou gravées et dorées, souvent à la décoration chargée, ont été longtemps considérées comme pouvant être plus anciennes, du Moyen Âge ou même de l'Antiquité comme c'était le cas au Musée d'Artillerie de Paris<sup>39</sup>. En étant disposés dans les allées des châteaux familiaux accompagnés d'une notice de référence à un ancêtre antédiluvien, ou alignées dans les couloirs des musées dynastiques, commentées par des histoires de hauts-faits remontant aux croisades, ces



objets ont eu tôt fait d'influencer la perception de la période médiévale et ont longtemps défini une certaine vision du corps armé et paré de l'histoire humaine, en projetant de façon déplacée les appareils de la Renaissance et du Baroque dans la passé. C'est proprement contre ces considérations qu'Eugène Viollet-le-Duc édita son *Dictionnaire Raisonné*<sup>40</sup> et que Adrien Harmand publia son ouvrage dédié à l'armement et au costume du temps de Jeanne d'Arc<sup>41</sup>. Ce faisant, ils ont également accidentellement ajouté du charme à ces mêmes vestiges, accréditant parfois leurs emplois dans les collections, à défaut des armures médiévales, désormais introuvables. Ces corps complètement articulés, la vision du chevalier complètement recouvert de fer, dont il est même aujourd'hui difficile de se défaire, marquent encore totalement dans notre vision contemporaine l'identité des armures anciennes.

- 38 Cet état des choses à l'époque des grandes collections influence et encourage un des phénomènes de collection, à travers les remontages, à partir d'éléments généralement tardifs. On voit donc des nouvelles armures apparaître sur le marché au cours de l'histoire du collectionnisme et comme il manque de pièces originelles, les restaurateurs vont naturellement remployer des pièces authentiques mais plus courantes, moins anciennes, dissimulées dans un ensemble recomposé. Ils vont néanmoins donner à l'ensemble une touche anachronique qui va flouer la vision d'ensemble de l'authentique, au mépris pourtant des œuvres originelles encore visibles, comme les tapisseries, les gisants, les peintures et les fresques murales préservées.
- 39 Une autre des motivations de collectionneur qui est à l'origine de mouvements créatifs, est bien sûr la copie des types d'installations. On peut parler de tendance à « copier les autres » ou à copier ce qui est préexistant, les grandes collections princières inspirent celles des aristocrates et des bourgeois et parfois au sein d'un même pays, on peut nettement voir l'influence des cabinets anciens sur les plus récents (Collections Estruch, Stibbert...)<sup>42</sup>. Ces véritables courants de muséographies sont motivés par une volonté de posséder des mannequins ou une série de costumes, à l'image de ceux du Musée de l'Artillerie de Paris par exemple. Cela nécessite de remonter des ensembles à partir d'éléments hétérogènes, soit acquis dans cette intention, soit acquis antérieurement et sélectionnés ensuite pour être modifiés. Certains collectionneurs le faisaient faire par des artisans qualifiés comme Georges Paulhiac, d'autres intervenaient eux-mêmes, comme les Carrand père et fils, ou encore le collectionneur-restaurateur Félix Joubert qui copia les installations de la collection de Richard Wallace. Quoi qu'il en soit, des armures ont été « remontées » dans la copie d'autres remontages et l'on est vite perdu si on ne connaît pas cette généalogie. Dans un autre cas de figure encore, les marchands d'armes anciennes comme Samuel Pratt à Londres<sup>43</sup> faisaient restaurer et remonter des ensembles par leurs artisans, dans certains cas l'armurier Thomas Grimshaw, pour les vendre aux collectionneurs, souvent avec une belle histoire de château à la clé. Ces marchands faisaient d'ailleurs des acquisitions médiocres ou abîmées sur les marchés afin de les restaurer et les revendre. Ainsi, en étudiant les ventes de grands ensembles d'arsenaux (Rhodes, Chalcis, Drezde, Bernau, Bruxelles...), on constate que des pièces qui en sont originaires se trouvent ensuite dans de nombreuses collections privées, dont les fondateurs étaient présents lors des ventes où elles ont été éparpillées et qu'elles ont été intégrées à de nouveaux remontages. On notera aussi que de nombreux marchands ont fait des acquisitions en lot, comme ce fut le cas de Bachereau à Paris<sup>44</sup>, de Spitzer ou avant lui du marchand Pickert. Là encore, on constate que le manque de pièces originales et le goût pour les types tardifs



ornementés de la Renaissance a prévalu sur l'esthétique médiévale dont il ne reste de toutes façons presque aucune armure authentique complète. A cause de ces différents phénomènes, jusqu'à aujourd'hui, l'image d'une armure complète s'impose dans les films médiévaux fantastiques, ou même historiques avec cette apparence des ensembles tardifs, beaucoup plus caractéristique de la Renaissance, le chevalier en armure est bien souvent encore un fantasme néogothique rémanent dont on n'arrive pas à se débarrasser.

- 40 Ces artisans que nous avons cités ont donc acquis des pièces originales, mais aussi des pièces déjà contrefaites, pour recomposer des ensembles. On trouve dans certaines armures à la fois des composants authentiques, des composants contrefaits anciens et des éléments contrefaits au moment du remontage. C'est le cas de l'armure du château de Dean en Ecosse, qui comporte un timbre authentique pour le casque, un plastron et les bras d'un maître ancien, acquis par Félix Joubert, qui a fabriqué les jambes et les gantelets et a monté tout cet ensemble pour le vendre en 1890 à son client, Lord Howard de Walden, afin que celui-ci puisse s'en revêtir lors d'occasions festives<sup>45</sup>.
- 41 Pour le cas de ces ensembles destinés à des joutes ou à des événements festifs, nous pouvons prendre l'exemple du tournoi d'Eglinton, programmé en 1837. Nous savons que Napoléon III fut présent, ainsi qu'un bon nombre de membres de la famille royale anglaise, que tout ce beau monde s'était fait faire de l'armement à ses mesures par le vendeur Samuel Pratt, la famille royale ayant fait venir de Malte certaines armures dorées (pour l'occasion, ou qui l'étaient déjà)<sup>46</sup>. Plus de soixante personnes furent ainsi candidates à se vêtir d'armures et qu'une bonne trentaine furent au final costumés de harnois. De ces armures, il n'en reste pas beaucoup aujourd'hui, et elles ne sont pas identifiées en tant que telles dans les collections. Elles présentent souvent des caractères de remontages, comportant des éléments authentiques et des éléments contrefaits, anciens et/ou contemporains de la composition. On peut les reconnaître si l'on est familier du style du fabricant et avec la connaissance des marques de productions, ce qui nécessiterait malgré tout de mener des études de tracéologie, c'est-à-dire de pouvoir, à l'instar des œuvres de menuiserie, reconnaître les traces des outils et les caractéristiques des ateliers, des techniques et des écoles de production. On sait ainsi si le fabricant travaille de manière « scolaire<sup>47</sup> » ou s'il s'agit de signes d'une production tardive, qui respecte les usages de son temps. D'autres signes peuvent nous aiguiller, par exemple la nature de l'acier, surtout après 1880 et la maîtrise des hauts fourneaux et le laminage des tôles à froid. On trouve dans les imitations d'armures anciennes des pièces d'acier de hauts fourneaux, moins chères à l'achat et plus faciles à produire. Les copies anciennes par contre sont souvent faites avec des métaux plus vieux et donc plus crédible. C'est sans compter sur les faussaires actuels qui utilisent des métaux anciens.
- 42 Où se sont fournis ces remonteurs pour trouver des pièces authentiques ? Bien souvent marchands d'art eux-mêmes, ils n'ont eu aucun mal à se procurer des matériaux. Ainsi dans les remontages, on retrouve des typologies de pièces anciennes récurrentes. On peut parfois de cette façon en retrouver les origines dans les arsenaux qui ont été dispersés. C'est le cas dans plusieurs armures conservées dans la Collection Impériale et aujourd'hui au Musée de l'Armée à Paris<sup>48</sup>, ou au Musée National à Berlin<sup>49</sup>. Plusieurs de ces remontages datent d'avant 1861, de la constitution du cabinet d'armes à Pierrefonds ou de la collection Soltykoff qui fut acheté en bloc par l'Empereur en vue de l'établissement de son cabinet d'armes. L'une des typologies absurdes dans les

remontages d'armures gothiques, provient des réserves impériales des harnois de loisirs de Maximilien Ier et de sa cour, produits en grand nombre, ils ont parfois été vendus au poids, comme le restant de l'arsenal du Coudenberg à Bruxelles à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>. On trouve ainsi des éléments « sportifs » accolés à des ensembles de guerre qui troublent la lecture de ces objets aujourd'hui. De ces assemblages, nous en connaissons une dizaine au moins dans de grands musées et aucun d'entre eux n'a encore été réellement identifié comme tel. Ce qui montre à quel point il reste beaucoup de travail à ce sujet.

## Conclusion

43 À propos de la vie postmédiévale des objets médiévaux, à travers les phénomènes de collection et d'arsenaux, c'est l'oubli qui est responsable de la plupart des incompréhensions ultérieures, et la production des faux dérive majoritairement des nécessités des collectionneurs à combler le manque et donc des demandes du marché. Nous avons parlé de la vie usuelle et celle-ci s'arrête à la vie de collection des objets, même si des aller-retours existent<sup>51</sup>. Cette vie possède aussi ses caractères propres et les actes que l'on pose sur les objets ne dépendent plus alors des mêmes choses, il ne s'agit plus de conserver les choses en usage mais de leur garder ou parfois leur apporter une valeur marchande, ou historique, cela change radicalement les intentions. Si l'on entend d'ailleurs par collection « un ensemble derrière lequel il y a une intention de récolte ou de conservation d'une charge émotionnelle, spirituelle ou historique » alors on peut déjà parler de collection à travers les ensembles familiaux conservés par les descendants au Moyen Âge<sup>52</sup>. Les exemples abondent évidemment dans les collections des principautés italiennes médiévales où on conservait par exemple des casques antiques en compagnie des bronzes et des marbres grecs et romains<sup>53</sup>. Dès l'existence de ces « *raccolte* » on assiste à des actes de réparation, d'entretien mais aussi d'embellissement, par l'ajout de systèmes, de supports, et de tissus de présentation, de socles, mais aussi d'actes sur les objets comme leur démontage, leur repolissage, ou bien de dorure et d'autres gestes plus « lourds ». On peut même parler de transformations complètes comme dans le cas de l'armure de la Pucelle dans le cabinet d'Amboise des inventaires de 1498, où on assiste à la métamorphose d'un harnois qui paraît commun au départ, en une armure riche, entièrement repolie, sans doute très brillante vu l'évolution du polissage à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. On lui ajoute du tissu précieux comme doublure, ainsi que des mailles dorées sur les bords. Ne pas connaître cette anecdote pourrait entraîner des malentendus en pensant, si on l'avait conservée, que l'armure de la pucelle était dès l'origine dans cet état.

44 Disons en tout cas que dès la naissance du « collectionnisme archéo-hoplologique<sup>54</sup> », on a transformé des objets pour qu'ils correspondent mieux à l'idée qu'on voulait transmettre ou conserver, quitte à trahir leur identité originelle. Ainsi, la « restauration », dont la définition théorique reste la même pour les armes anciennes que pour l'ensemble du mobilier archéologique, mais dont le sens pratique évolue sans cesse en fonction des mentalités<sup>55</sup>, et la conservation préventive ou « agressive », comme on dit de nos jours, sont des principes aussi vieux que les collections elles-mêmes. On peut même dire que les armuriers et les restaurateurs qui ont accompagnés ces collections sont en quelque sorte les héritiers des armuriers des princes ou des

arsenaux et ont simplement continué à entretenir des ensembles parfois dans la même tradition.

- 45 Nous ne pourrions pas ici nous étendre sur les phénomènes de collection, mais nous considérons essentiel de poursuivre une réflexion sur le sujet, sur les personnalités des collectionneurs aussi bien que les profils des restaurateurs-armuriers, pour mieux appréhender ces ensembles aujourd'hui, quels qu'ils soient. Nous pouvons au moins dire que la nature des actes accomplis sur les objets varie selon les contextes des collections ou des épisodes qui ponctuent leur vie, comme les ventes, les transmissions de patrimoine ou les découvertes. Si on estime que ces actes sont simplement le continuum des métiers d'armuriers, en passant par une évolution qui est le fait du contexte, c'est donc une simple évolution, mais qui atteste que les restaurations sont des actes parallèles traditionnels aux objets. Dans ce cas, les objets et les hommes qui les accompagnent, propriétaires-collectionneurs ou armuriers-restaurateurs sont eux-mêmes des reflets les uns des autres. Ajoutons que les uns comme les autres peuvent avoir été des « faussaires » à partir du moment où ils ont eu une intention de remplacer une identité par une autre, pour quelque raison que ce soit. Les phénomènes de collection, qu'ils donnent naissance à des faux ou qu'ils entretiennent de la façon la plus respectueuse la nature d'un objet, concernent aussi bien les collections privées que publiques et existent encore de nos jours. On peut englober les moindres actes de restaurations dans ces phénomènes et on peut aussi dire qu'ils créent encore des faux ou entretiennent des traditions erronées, même dans des grands ensembles nationaux, parce qu'il y existe un intérêt historiographique par exemple.
- 46 Le recyclage au sein des arsenaux a pour reflet le recyclage des armes communes dans les ensembles plus luxueux afin de les compléter s'ils ont perdu des éléments et c'est une vraie défiance du semblable qui est alors nécessaire pour distinguer les objets post-médiévaux des artefacts authentiques. Pour chaque objet, il faut alors poser un diagnostic d'authenticité, qui est destiné à en déterminer la valeur. Cependant, cette valeur peut être plurielle puisque des objets ont été altérés en recouvrant une partie seulement d'originalité, tandis qu'on les a travestis avec des procédés de « restauration » visant l'authenticité la plus intéressante au niveau financier, et non au niveau historique. Un objet oxydé est plus véritable, mais il ne vaut pas la même chose que son équivalent nettoyé, et pourtant de ce fait, altéré.
- 47 Mais ce même diagnostic peut recouvrir un aspect dommageable aussi pour les objets de collection. C'est en effet parfois un synonyme de guillotine pour les objets historiques. C'est une question épineuse qui agite les esprits dans les milieux de conservation : une fois qu'un diagnostic est établi et qu'une probabilité est écartée, une fois que l'on a admis de descendre un objet de son piédestal, de ne plus affirmer une valeur « historique » à son sujet, qu'advient-il de lui ? Qu'en fait-on ? On pourrait se rassurer, en se disant que puisque ce sont des objets de musée, ils sont protégés et que rien ne peut leur arriver, mais ce qui les conserve, ce n'est pas l'institution dans sa mécanique, c'est l'institution dans sa mémoire. Et s'il n'existe pas de filet pour la sauvegarde de la mémoire, les objets se perdent dans l'inconscient et se perdent parfois tout court. On pourrait citer plusieurs cas d'objets uniques au monde jetés aux encombrants, car leur aura de « valeur » leur avait été ôtée au fil des années, parfois parce que le personnel du musée qui se souvenait de leur identité n'était plus dans l'institution, et il n'existait pas de mémoire transmissible au sujet de leur rareté. La valeur des objets dans la sphère de la conservation est donc liée à un instant T, sans

garantie universelle. Il subsiste donc la question de conserver la mémoire de ces anciennes attributions, témoins des imaginaires scientifiques dans l'histoire et finalement eux aussi, devenus des objets scientifiques. Notre point de vue est que cette réflexion est absolument nécessaire car les visions qui nous ont précédées nous sont précieuses pour remettre en contexte les interventions sur les objets eux-mêmes. On peut encore une fois parler du thème de la restauration, où ce concept évolue sans cesse et mute selon les âges des sociétés, et si on perdait la mémoire de ce contexte, certains actes de restauration nous apparaîtraient comme des crimes, or ils ont souvent été à l'origine bien intentionnés et dépendent de leur contexte.

- 48 Cela signifie deux choses en finalité ; premièrement, cette mémoire nous permet de comprendre les erreurs d'interprétation liées aux objets historiques et dans un second temps cette mémoire nous permet de savoir que nos propres actes et notre propre connaissance n'existent que dans un instant T, dans cette fluidité de continuité et de balancement, cela nous permet d'accepter notre propre faillibilité. La conscience de cette faillibilité est essentielle pour un chercheur afin de pouvoir se remettre en cause lui-même. L'objet est donc un miroir pour le chercheur car il lui renvoie son propre rapport à lui-même.
- 49 Enfin, pour conclure à propos de la vie postmédiévale des artefacts médiévaux, nous dirons que fort peu de collections présentent aujourd'hui une vision satisfaisante de la réalité des armements au Moyen Âge d'un point de vue pédagogique et même scientifique, en se contentant d'exposer les objets parfois altérés sans expliciter cette nature, sans préciser la complexité dont ils ont été entourés dans leur conception, leur production et leur importance culturelle, cultuelle et symbolique. La grande majorité des montages d'objets datant d'une période du collectionnisme où les anachronismes étaient systémiques, soit les musées les montrent encore sous cette forme parce qu'ils proviennent d'anciennes collections, mais ils ne le décodent pas pour le visiteur, soit ils les ont démontés et les exposent démembrés, péjorant leur compréhension de la part du grand public et même parfois de spécialistes de la période médiévale, qui ont encore eux-mêmes un certain nombre d'idées reçues sur le sujet. Il y a une grande réflexion de fond à mener sur la vie usuelle, technique et enfin mémorielle des armes anciennes, à destination des expositions et des musées qui les conservent. Dans cette optique, le Musée d'Art de Chicago qui a récemment opté pour une nouvelle muséologie de production d'éléments manquants par des reconstitutions de qualité est exemplaire, notamment pour le mobilier textile qui est bien évidemment toujours manquant et dont l'absence peut alors mener à des incompréhensions. L'exposition sur l'épée au Musée de Cluny avait intégré un grand nombre de réflexions sur le geste technique lié à l'objet<sup>56</sup>, ainsi qu'une autre initiative analogue, au musée de Solingen<sup>57</sup>. En France, l'exposition sur la mémoire des grandes batailles, d'Azincourt à Marignan (1415-1515)<sup>58</sup>, avait également permis de mener de très intéressants projets de restitution du corps armé, mais aussi d'artillerie et l'avenir des objets médiévaux se passe certainement par une nouvelle médiation et une interprétation vivante de tous les aspects de leur vie et de leur survie jusqu'à nos jours.

## NOTES

1. Le cabinet d'armes d'Amboise des rois de France a fait l'objet d'une exposition à Paris en 1498. Voir Alexandre Le Roux de Lincy, *Inventaire des vieilles armes conservées dans le château d'Amboise du temps de Louis XII (septembre 1499)*, 1848, Bibliothèque de l'École des Chartes. Paris, 1848, vol. 9, n°1, p. 412-422 ; ainsi que : Philippe Contamine, « Aux origines du Musée de l'Armée : une collection d'armes royales à la fin du XVe siècle, Exposition d'armes à Amboise et à Paris (1498) », *Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée*, 1993, n°106, p. 6-13.
2. Voir Lena Rangström, *Riddarlek och tornerspel : Sverige – Europa, Tournaments and the Dream of Chivalry*, catalogue de l'exposition organisée à Stockholm en 1992, Stockholm, 1992.
3. Dans le cadre d'un précédent travail de recherche, nous avons été confrontés très tôt à la question de l'authenticité dans les identités des collections, lors d'une expertise du fonds du Musée de l'Armée de Paris, sur l'échantillon conservé provenant de la Collection Impériale de Napoléon III, dont l'essentiel n'est pas exposé. Principalement en raison de ces interrogations sur l'authenticité, la politique muséale de l'institution a été de ne pas faire de focus sur cette identité au sein des collections dans la répartition des salles. dans Nicolas Baptiste, *Les pièces d'armures publiées par Eugène Viollet-le-Duc dans le Dictionnaire Raisonné du Mobilier des Français, et l'échantillon conservé au Musée de l'Armée de Paris : Etude et commentaire*, Mémoire d'Histoire Médiévale, 2008-2009, sous la direction de Guido Castelnuovo et Christian Guilleré, Université de Savoie, Chambéry. A propos de la Collection Impériale, qui se trouvait à Pierrefonds, voir Jean-Pierre Reverseau, « Le cabinet d'armes de Napoléon III à Pierrefonds », Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise, *Actes du 1<sup>er</sup> colloque international de Pierrefonds, 6-7 juin 2007*, dir J-P Midant, CMN, coll "Idées e& Débats", Paris, 2008, p 31 à 36. ; Ainsi que Nicolas P. Baptiste, « La vie des armes et armures anciennes dans les collections historiques : les cas du Musée de l'Armée de Paris et du Palais Masséna de Nice », *Le Musée d'Armes, Revue de l'ASBL « Les Amis du Musée d'Armes de Liège »*, octobre 2011, n°123, p. 6 à 13.
4. Voir Nicolas P. Baptiste, *La collection Joubert du Musée d'Art et d'Histoire de Nice, au Palais Masséna, entre mythe et réalité d'un cabinet d'armes*, Mémoire d'Histoire Médiévale (Master II) 2009-2010, sous la direction de Guido Castelnuovo et Christian Guilleré, Université de Savoie, Chambéry.
5. Voir Nicolas P. Baptiste , « *Pour les gantelletz de Monseigneur* » *Armes, armures et armuriers des Ducs de Savoie, du règne du comte Amédée VI à celui du duc Charles II (1343-1536), d'après les documents comptables, l'iconographie et les collections d'armes*. Thèse de doctorat en Histoire Médiévale Sous la direction de Christian Guilleré et Guido Castelnuovo (2010-2017) à paraître.
6. Nous considérons comme authentiques incontestés des objets dont la provenance et l'origine sont documentés et ne peuvent laisser la place à l'interprétation, c'est le cas par exemple des éléments provenant de fouilles archéologiques (première catégorie) mais qui sont généralement altérés eux-mêmes par les conditions d'enfouissement et de la patine du temps. On peut ensuite citer les éléments connus des plus anciennes préservations (seconde catégorie) connues et documentées, comme les éléments d'armures funéraires arrimés dans les églises et retracés par des iconographies et des mentions depuis leur suspension. Enfin, il faut nommer les objets conservés dans des collections les plus anciennes (troisième catégorie) et qui ont été notés dans des inventaires et des documents administratifs ou relevés dans des œuvres iconographiques, comme le cabinet d'Ambras ou l'Armeria de Venise.
7. Est dit muet un objet qui ne présente pas clairement d'évidence comparative de typologie ou d'historiographie.
8. Conservateur du Musée de Londres et à la Wallace Collection, collectionneur d'armes et armures, il décéda à l'âge de 44 ans, d'une crise cardiaque, après avoir terminé son chef-d'œuvre : cinq volumes d'analyse historique de l'armement médiéval, qu'il n'eut pas le temps de voir

publiés, mais qui aident considérablement le travail de compréhension des phénomènes de collection de son époque. Voir Guy Francis Laking, *A record of European Armour and Arms through seven centuries*, Vol.I, II, III, IV, V, , G. Bell and Sons, Ltd., London, 1920.

9. Voir Steven V. Grancsay, *Arms and Armor from the Atelier of Ernst Schmidt*, Munich, 1967.

10. Voir Stuart W. Pyhrr, « A history of arms and armour conservation at the Metropolitan Museum », *Make all sure, The conservation and restoration of arms and armour*, Basiliscoe Press, Londres, 2006.

11. L'épaulière authentique est d'un modèle unique au monde, mais elle a été découpée et remontée puis copiée dans un style falsifiant, même à l'intérieur, les deux objets faisaient partie d'une armure gothique de l'ex-collection Farnham Burke, que nous avons étudiée et détaillée dans nos recherches sur la collection Joubert. Voir Nicolas P. Baptiste, *La collection Joubert*, op. cit.

12. Voir Pietro Vayra, *Le lettere e le Arti alla Corte di Savoia nel secolo XV, Inventari dei Castelli di Ciambéri, di Torino e di Ponte d'Ain 1497-1498*, Stamperia Reale della ditta G.B. Paravia E.C. di Vigliardi, Torino 1883.

13. Voir Dominique Robcis, *Armes, armures et armuriers sous le principat de Jean sans Peur (1404-1419) d'après les documents comptables*, Collection Histoire et Patrimoine, A.E.D.E.H Éditeur, Paris, 1998.

14. Travaux en cours de publication

15. Comme par exemple les armes du Garde Meuble et du Magasin Royal qui ont été pillés par les parisiens à la Révolution, dont les armes, comme les carabines de chasse de Louis XIII, furent utilisées comme des armes de soulèvement alors qu'elles étaient obsolètes et à l'origine conçue pour des loisirs. Mais ce fut le cas aussi dans d'autres lieux comme au château de Rupt près de Vesoul ou une collection d'armes et armures anciennes fut pillée par les révolutionnaires. Voir François Souchal, *Le vandalisme de la Révolution*, Nouvelles Éditions Latines, Paris, 1993, p. 174.

16. Citons le cas d'une paire de spallières « gothiques » du Musée d'art et d'histoire de Nice, qui est un cas de « faux jumeaux ». L'une est originale mais modifiée dans sa vie, et donc issue de phénomènes d'arsenaux, et l'autre est une copie de la première, destinée à être une paire dans une collection, ce qui fait de l'ensemble un cas de phénomène de collection. Voir notre fiche technique à propos de l'armure gothique du Musée Masséna de Nice.

17. Comme par exemple une salade du Royal Armouries de Leeds, datée du milieu du XVe siècle et qui a été dotée d'un pennon de visière au cours du XVIe siècle (Inv IV.8). Voir Henry Richard Dufty, *European Armour in the Tower of London*, Her Majesty's Stationery Office, Londres, 1968, planche LXXV.

18. Un exemplaire très intéressant est conservé au Musée de l'Armée de Paris, un autre au Metropolitan Museum de New York.

19. Le bacinet MV24-83. Voir Dirk Breiding, « MV 22 – Visière mobile à bec de passereau », *Musée Cantonal d'Histoire de Sion*, Editions des Musées cantonaux du Valais et Gessler, Sion, 2003, p. 68 ; ainsi que Nicolas P. Baptiste, *Armatus Corpus, princes et chevaliers, 1330-1530, 600 ans du duché de Savoie*, Éditions InFolio, Gollion, 2016, p. 182, fig. 186.

20. *Ibidem*.

21. Le Musée de l'Armée de Paris en conserve quelques exemplaires. Voir Jean-Pierre Reverseau, *Les Armes et la vie*, Dargaud, Paris, 1982.

22. Voir Soline Anthore-Baptiste, Nicolas P. Baptiste, et alii, *Lame des Chevaliers, Armes et armures dans les collections du Musée Mandet de Riom*, Musée Mandet, éditions Snoeck, Riom, 2017.

23. Publication en cours par l'auteur d'un cas très rare.

24. Le cabinet d'armes d'Amboise des rois de France fit l'objet d'une exposition à Paris en 1498. Voir Alexandre Le Roux de Lincy, *Inventaire des vieilles armes conservées dans le château d'Amboise du temps de Louis XII (septembre 1499)*, 1848, Bibliothèque de l'École des Chartes. Paris, 1848, vol. 9, Numéro 1, p. 412 à 422 ; ainsi que : Philippe Contamine, « Aux origines du Musée de l'Armée : une collection d'armes royales à la fin du XVe siècle, Exposition d'armes à Amboise et à Paris (1498) », *Revue de la Société des Amis du Musée de l'Armée*, 1993, n°106, p. 6 à 13.

25. On nommait ainsi les armes anciennes ayant participé à l'Histoire de France, mais aussi les armes attribuées à des personnages mythiques et mythologiques, comme Roland ou Lancelot.
26. Voir Nicolas Baptiste P., « Les Armures de Jeanne d'Arc (1) », dans *Jeanne d'Arc et la Guerre de Cent Ans Magazine* N°2 (août-octobre 2012), éditions Hommell Presse Paris, 2012, p. 40 à 45.
27. 1610 : « A Nicolas de Chalanton armurier du roy, pour un heaulme et une paire de ganteletz deux fois plus grands que le naturel, proprement polis... à estre portez en trophée aux obsèques [du roi] 80 l. ; A Michel Guyot, fondeur bossetier graveur doreur, servant l'escurie, pour avoir doré d'or moulu à bain les susd. heaulme et ganteletz, 100 l. » Références données par Gay : « Cptes de l'écurie du roi, fol. 638. » dans Victor Gay, *Glossaire Archéologique du Moyen-âge et de la Renaissance, sub verbo Armes et armures*, Tome premier, A Guy Paris, 1887, p. 67.
28. En effet, dans notre étude sur le cabinet d'armes de Napoléon III, de Pierrefonds, nous avons constaté que beaucoup de pièces présentaient des phénomènes de collection. Nous les avons détaillées autant que faire se pouvait et n'avions qu'à peine soulevé le voile.
29. Probablement par simple facilité pour les ateliers qui produisent du fer d'en acquérir que de faire faire ou de fabriquer des clous de bronze ou de cuivre.
30. Voir Alexandre, baron de Cosson, *Le Cabinet d'Armes de Maurice Talleyrand-Périgord, Duc de Dino, étude Descriptive*, Paris, Edouard Rouveyre Editeur, 1901.
31. Voir John F. Hayward, *Forgeries and fakes of arms and armours*, dans ICOMAM 50. *Papers on arms and military history, 1957-2007*, Leeds, Basilisco Press, 2007, p 136 à 144.
32. Cf. Georges C. Stone, *A glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor, in all countries and in all times*, New York, 1934.
33. Comme par exemple Robert Brun l'a mis en évidence au sujet des activités du marchand Francesco di Marco Datini à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle : Voir Robert Brun, « Notes sur le commerce des armes à Avignon au XIV<sup>e</sup> siècle ». dans *Bibliothèque de l'école des chartes.*, tome 109, livraison 2, Paris, 1951, p. 209 à 231.
34. Un argument supplémentaire pour un discours sur la tracéologie dans l'étude de l'armement. Une étude exemplative anglophone est celle de Nickolas Dupras, *Armourers and their Workshops The Tools and Techniques of Late Medieval Armour Production*, Volume 1 Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy The University of Leeds, Institute for Medieval Studies, Nov. 2012.
35. Les exemples de tournois dans le goût médiéval ou de la Renaissance ne manquent pas. Citons Eglinton (1837), Bruxelles (1905), Drezden (1933), etc.
36. Voir Soline Anthore-Baptiste, "Vêtement technique ou accessoire uniforme, le paletot d'armure du Musée militaire vaudois", dans *Mode et costume au fil du temps*, Revue Historique Vaudoise n°123, Société Vaudoise d'Histoire et d'Archéologie, éditions Antipodes, Lausanne, 2015, p. 179 à 185.
37. Cf. M. Jones, *Fakes ? The art of deception*, British Museum, Londres, 1990 ; Marc-André Kaeser (dir.), *L'âge du faux, l'authenticité en archéologie*, Edition du Laténium, Hauterive, 2011, (catalogue de l'exposition présentée au Laténium de Neuchâtel du 29 avril 2011 au 8 janvier 2012) ; Dominique Delgrange, *Matrice de sceaux : les copies, imitations, faux ou pastiches*, dans *Actes du congrès de 2008*, Brepols, à paraître.
38. Nous citons ici Charles Buttin à travers son article sur les armures de Jeanne, l'auteur avait en effet noté dans cette contribution la nécessité de réaliser une salle des « faux » dans les Musées afin de montrer les supercheries au public. Cette proposition de l'auteur ne voit le jour que récemment, un siècle plus tard et de façon timide dans les grandes collections. Voir Charles Buttin, « Une prétendue armure de Jeanne d'Arc », *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1913, tome LXXII.
39. Voir Nicolas P. Baptiste, "Azincourt-Marignan, traces matérielles des batailles dans les collections", dans *D'Azincourt à Marignan : chevaliers & bombardes : 1415-1515*, catalogue de l'exposition, Musée de l'Armée, Paris, 2015, p. 98 à 105.



40. C'est du moins l'intention dont il se réclame dans ses propres déclarations. Voir Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la renaissance*, 6 volumes, A. Morel et cie, Paris, 1858-1875 ; ainsi que Nicolas P. Baptiste, *Les pièces d'armures publiées par Eugène Viollet-le-Duc*, op. cit.
41. Voir Adrien Harmand, *Jeanne d'Arc ses costumes, son armure, Essai de reconstitution*, Librairie Ernest Leroux, Paris, 1929.
42. L'armeria de don José Estruch et la collection de Federico Stibbert sont de bons exemples de récoltes constituées par des collectionneurs privés dans lesquelles sont apparus des phénomènes de collections, des remontages à des fins d'exposition d'ensembles représentatifs. A propos de la collection Estruch, voir *Museo Armeria de D. José Estruch Y Cumella. Reroduccion Folutipica de los ejemplares mas notables que en el se conservan*, Barcelona, 1896 ; pour la collection Stibbert, voir Lionello Giorgio Boccia, *Il Museo Stibbert a Firenze*, Electa Editrice, Milan, 1975.
43. Samuel Pratt fut fournisseur de certaines armures du tournoi d'Eglinton de 1837, ainsi que des tentes et de la décoration. Cf. Lena Ransgtröm, *Riddarlek och tornerspel* : op cit.
44. Voir Walther Karcherski, Thom Richardson, *The Medieval Armour from Rhodes*, London, 2000.
45. Cf. Martin J. Milner, "The Welsh Knife: A trench knife issued to the 9<sup>th</sup> battalion, the Royal Welch Fusiliers". *The Journal of The Arms and Armours Society*, vol XVIII, No 1, March 2004, Londres.
46. Cf. Lena Ransgtröm, *Riddarlek och tornerspel*, op cit.
47. On désigne par le terme de scolaire la façon « académique » de réaliser un objet par un artisan, soit parce qu'il s'agit d'un maître originel qui en a fondé le style et qu'il travaille dans la façon de son école, soit parce qu'il s'agit d'un maître de contrefaçons qui imite un atelier, même dans ses techniques.
48. Voir Octavien Penguilly l'Haridon., *Inventaire du cabinet d'armes de Napoléon III*, Paris, 1864.
49. Cf Nicolas P. Baptiste, « La vie des armes et armures anciennes dans les collections historiques... », op cit.
50. Cf Georges Macoir, *Mémoire à l'appui de la demande de Restitution des Armes et Armures provenant de l'ancien Arsenal de Bruxelles*, Ministère des Sciences et des Arts, Bruxelles, 1919.
51. Les objets passent donc parfois par une phase de collection, puis repartent dans une vie usuelle d'arsenal. Citons les objets abandonnés par les chrétiens à Constantinople à St Irène, dont des objets dynastiques, comme la salade de joute du Roi de Bohême, ramenée par Bashford Dean au début du XX<sup>e</sup> siècle et actuellement au Metropolitan Museum de NY. Certains objets d'origine européennes ont continué d'être employés dans cet arsenal oriental, devenu celui du quartier de la Mosquée d'Istanbul. Cf Stuart W Pyhrr, « European Armor from the Imperial Ottoman Arsenal », p. 85 à 116, dans *Metropolitan Museum Journal*, Vol 24 / 1989, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
52. Évoquons le cas de l'armure du Comte Vert (1334-1383), encore conservée au château de Chambéry à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et citée dans les inventaires de la comptabilité du château vers 1496. Voir Pietro Vayra, *Le lettere e le arti...* op cit.
53. Nous renvoyons à un excellent ouvrage sur l'apport de l'antique dans l'identité armurière de la Renaissance : Stuart W. Pyhrr, José A. Godoy, *Heroic Armor of the Italian Renaissance Filippo Negrolì and His Contemporaries*, Metropolitan Museum of Art, New-York, 1999.
54. Nous proposons ce terme pour parler de l'étude des armes anciennes, comme aménagement du néologisme *hoplogologie*, du grec « hoplos » : arme, qui concerne l'étude des armes en général, en y ajoutant *archéo* du grec « ἀρχαίος » : ancien. Cependant, nous constatons que le terme « hoplogologie » est majoritairement employé pour parler des performances combatives et le combat en général, plus que des armes en particulier. Cependant il n'existe pas encore d'autres termes plus appropriés.
55. En effet, du temps d'Eugène Viollet-le-Duc, restaurer un bâtiment pouvait vouloir dire de remplacer une grande partie de ses composants pour lui rendre son « esprit » médiéval, alors que

de nos jours cela connote le moins d'actes possible dans la reconstruction. Voilà aussi comment notre pratique contemporaine de la restauration influence notre regard sur la « qualité » et l' « intégrité » des actes des restaurateurs du XIX<sup>e</sup> siècle.

56. Michael Huynh et alii, *L'épée: Usages, mythes et symboles*, catalogue de l'exposition au Musée National du Moyen Age de Cluny (28 avril-26 septembre 2011), RMN, Paris, 2011.

57. Barbara Grotkamp-Schepers, Isabell Immel, Peter Johnsson, Sixt Wetzler, *Das Schwert - Gestalt und Gedanke* (catalogue de l'exposition Deutschen Klingensmuseum 26. Sep 2015 - 28. fev 2016), Solingen 2015

58. *D'Azincourt à Marignan : chevaliers & bombardes : 1415-1515*, catalogue de l'exposition, Musée de l'Armée, Paris, 2015.

---

## INDEX

**Parole chiave** : armamento, autentico, contraffazione, collezione, copia, facsimile, falso, imitazione, manipolazione, ricomposizione, ricostruzione

**Mots-clés** : armement, authentique, contrefaçon, collection, copie, fac-similé, factice, faux, forgerie, imitation, manipulation, recomposition, reconstitution, réplique, reproduction

**Keywords** : authentic, collection, counterfeit, copy, facsimile, fake, forgery, fraud, imitation, manipulation, recomposition, reconstruction, replica, weapon

## AUTEUR

NICOLAS P. BAPTISTE

Docteur de l'université de Savoie-ont-Banc, France